

Art Education Research No. 26/2024

Helena Schmidt

Everything but Copyright. Eine kunstpädagogische Perspektive auf Bildrecht im digitalen Jetzt

*Der Beitrag basiert auf einem Interview mit der Schweizer Künstlerin Tamara Janes, die in ihrer Werkserie Copyright Swap künstlerisch mit Scans von Fotografien aus der New York Public Library Picture Collection experimentiert. In Kollaboration mit einer Anwältin für Bildrecht bearbeitet Janes diese Bilder so, dass sie zu neuen, eigenständigen Kunstwerken werden – und das Copyright sich auf sie überträgt. Der Beitrag untersucht, wie digitale Bilder in einem Zustand ständiger Transformation als radikale Gleichzeitigkeiten existieren und trotz Urheber*innenrechtsverletzungen ständig kopiert werden. Anhand der Videoarbeit Everything but the World (DIS 2022) werden Fragen des Originals, des Glitchs, der Logik von Plattformen sowie ihrer Produktionsbedingungen, aber auch Bild-Text-Verhältnisse und Referentialitäten diskutiert. Die Analyse erfolgt aus künstlerischer, kunstwissenschaftlicher, kunstdidaktischer und ethischer Perspektive und beleuchtet das Un/Recht digitaler Bilder.*

Copy – Paste!

Zwei Klicks, zwei Kurzbefehle. Das digitale Bild – einmal ins Internet hochgeladen, oder eben dort generiert, ist einfach kopier- und verbreitbar. Digitale Bilder treten in Massen auf; sie sind nicht statisch, sondern online ständigen Transformationen unterworfen. Dieser Weiterverbreitung als Bildergruppen, als „bodies of images“ (Schütze 2021), oder als schlecht aufgelöste, zirkulierende, mehrfach multiplizierte „poor images“ (Steyerl 2009; Schmidt 2021), kam aus kultur-, medien- und kunstwissenschaftlicher Perspektive viel Aufmerksamkeit zu. Künstler*innen wie Lai*innen aller Generationen bedienen sich an online gefundenem Bildmaterial als Inspiration, Ausgangsmaterial und als Kommentar. Aber: *Dürfen die das?*¹ Die Antwort lautet nein – beziehungsweise nicht unbedingt, oder? Denn das Urheber*innenrecht unterscheidet sich nicht nur national, sondern differenziert auch unterschiedliche

¹ Die Frage bezieht sich auf den Buchtitel *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. art, education, cultural work, communities* (Rollig/ Sturm 2002). Das Buch untersucht die Rolle gemeinschaftsorientierter öffentlicher Kunstprojekte seit den 90er-Jahren im deutschsprachigen Raum. Die Kunstvermittlerin und Wissenschaftlerin Sophie Lingg nimmt den Satz in ihrem aktuellen Dissertationsprojekt *Die dürfen das nicht? Queerfeministische Kunst und Arbeit auf Social Media* wieder auf und setzt ihn in den Kontext der digitalen Gegenwart.

² Urheberrechtlich geschütztes Material darf laut § 42g UrhG „Digitale Nutzungen in Unterricht und Lehre“ grundsätzlich zu Unterrichtszwecken eingesetzt werden (vgl. <https://www.jusline.at/gesetz/urhg/paragraf/42g> [15.07.2024], bzw. Gruber/Poppeikoff/Ebenberger 2022 oder Reuß 2023).

³ Für allgemeine Informationen und Handreichungen zu Urheber*innenrecht im Kontext von Wissenschaft, Schule und Unterricht, siehe etwa Internet-ABC, „Schranken des Urheberrechts für die Schule“, online unter: <https://www.internet-abc.de/lehrkraefte/praxishilfen/urheberrecht-in-der-schule/schranken-des-urheberrechts-fuer-die-schule/> [05.08.2024]; Bundeskanzleramt, „Das Recht am eigenen Bild“, online unter: https://www.oesterreich.gv.at/themen/bildung_und_neue_medien/internet_und_handy__sicher_durch_die_digitale_welt/7/Seite.1720440.html [05.08.2024] und Saferinternet.at, „Urheberrechte“, online unter: <https://www.saferinternet.at/themen/urheberrechte/> [05.08.2024]. Zur kunsthistorischen Praxis siehe Fischer/Petri 2021; Fischer/Petri 2022 und Bauer 2020.

Nutzungsgebiete, wie etwa Schule und Unterricht.² Dieser Artikel soll jedoch nicht als Übersicht über juristische Szenarien des Copyrights dienen,³ sondern diese Fragen zum Bild als Ausgangspunkt nehmen, um ethische wie rechtliche Fragen zu aktuellem künstlerischen Bildhandeln – vor allem hinsichtlich der Kunstpädagogik, -didaktik und -vermittlung – zu stellen. Welche Rolle spielt das Urheber*innenrecht⁴ im *digitalen Jetzt*? Wie wichtig sind Fragen des Bildrechts für ein künstlerisch-gestaltendes Handeln in Kunst und Bildung?⁵

Everything Glitch – Tamara Janes

Dieser Text nimmt das Filmessay *Everything but the World* (DIS Kollektiv) zum Anlass, grundlegende Strukturen zeitgenössischer künstlerischer Verhandlungen mit visuellem Material zu erkunden, und wählt ein angrenzendes künstlerisches Beispiel zur Klärung der eben aufgeworfenen Fragen. Dazu widme ich mich im Folgenden der Arbeit *Copyright Swap* der Künstlerin Tamara Janes, welche 2023 mit dem renommierten Swiss Design Award ausgezeichnet wurde.⁶ Ausgehend von einem Interview mit der Künstlerin⁷ werde ich die Arbeit vorstellen, analysieren und mit einzelnen Passagen aus der Videoarbeit *Everything but the World* des DIS Kollektivs, der allen Autor*innen dieser Herausgabe als Ausgangspunkt diene, gegenlesen bzw. verknüpfen. Die Kunst von Tamara Janes zeichnet sich durch die Beschäftigung mit ästhetischen Mitteln wie dem *Glitch*,⁸ der Dekonstruktion von Bildern und der Verschiebung von Pixeln aus. Werke der Schweizer Künstlerin und Fotografin tragen mitunter Titel wie *Low Res Love*, *The Megapixel Propaganda* oder *Save the Poor Image*.⁹ In ihrer Werkgruppe *Poor Image Open Studio Series* (2018) manipuliert Janes ihre eigenen, hochaufgelösten, digitalen Fotografien so lange, bis sie zu *poor images* werden (siehe Abb. 2). Die Glitches, Störungen sowie die schlechte Auflösung, die die Bilder so bekommen, werden zu einer für Janes typischen Ästhetik, die sie in ihrem Œuvre immer wieder verfolgt und durch manuelle Bildbearbeitung bewusst herstellt, wobei sie die *poor images* dann auf immer unterschiedlichen analogen Trägermaterialien (wie etwa Vinyl, Dibond oder Papier) ausstellt.



Abb. 1: Tamara Janes, *Poor Image Open Studio Series*, 2018. Dreiergruppe, Digitaldruck auf Vinyl, Hohlsaum mit Aluminiumrohr, 122 x 183 cm. Ausstellungsansicht Open Studio, Red House, New York, 2018.

Die komplexe Arbeitsweise, die sich genauestens und kritisch mit unterschiedlichsten digitalen Phänomenen und Bildgewordenheiten beschäftigt, schlägt inhaltlich immer wieder Referenzen zu Kunsttheorie, Kunst- und Mediengeschichte. Neben den Arbeiten zu *poor images*, die sich Hito Steyerls Bildbegriff von schlecht aufgelösten, zirkulierenden und ständig multipliziert werdenden digitalen Visualitäten widmen, beschäftigt sich Janes in ihren jüngsten Werken (unter anderem) mit dem Copyright. Am Beispiel der Arbeit *Copyright Swap* werde ich folgend untersuchen, wie digitale Bilder in einem Zustand ständiger Transformation als radikale Gleichzeitigkeiten existieren und trotz Urheber*innenrechtsverletzungen ständig kopiert werden. Dabei werden Fragen des Originals sowie Bild-Text-Verhältnisse und Referentialitäten aus juristischer wie ethischer Perspektive diskutiert. Darüber hinaus möchte ich den Begriff des *Un/Rechts* digitaler Bilder im Feld der Kunstvermittlung einführen und den Blick dahingehend öffnen, welche (mitunter problematischen, diskriminierenden,

⁴ In diesem Artikel wird, aufgrund der künstlerischen Arbeit, die besprochen wird, häufig das Wort Copyright synonym zum Urheber*innenrecht verwendet. Allerdings haben wir es hier mit unterschiedlichen Rechtstraditionen zu tun: „[...] das kontinental-europäische Urheberrecht und das angloamerikanische Copyright. Beide Traditionen haben vergleichbare Regelungen, so etwa die Gemeinfreiheit beziehungsweise Public Domain, also die Aufgabe aller Urheberrechte an einem Werk (wenn auch unter verschiedenen Voraussetzungen).“ (El-Auwad 2022) Weitere Informationen online unter: <https://irights.info/artikel/urheberrecht-vs-copyright-unterschiede-und-gemeinsamkeiten/31383> [22.07.2024].

⁵ „Kunst und Bildung ist eine Bezeichnung für ein Lehr- und Lernumfeld, in dem Kunst als ästhetische, epistemische und soziale Praxis gleichermaßen verstanden wird. Kunst und Bildung setzt auf die Interdependenz der beiden Bereiche ‚Kunst‘ und ‚Bildung‘; daher steht das und als Merkmal, Mittelpunkt und Verknüpfung.“ (Krasny/Lingg/Schmidt/Thurner 2024)

⁶ Bundesamt für Kultur. Schweizer Kulturpreise (2023): „Tarama Janes. Copyright Swap“, online unter: <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/design/design-archiv/design-2023/sda-2023/tamara-janes.html> [15.07.2024].

⁷ Alle folgenden Zitate der Künstlerin stammen aus diesem Interview, das per Zoom am 24. Mai 2024 stattfand. Sie werden mit Janes 2024 ausgewiesen.

⁸ Der Glitch – verstanden als Bildfehler, als Panne in der Komprimierung, der die Materialität eines digitalen Bildes, häufig in verschobenen und ineinander verwobenen Pixeln sichtbar werden lässt (vgl. Russell 2020) – kommt hier durch inhaltliche wie bildüberlagernde Verschiebungen zustande.

⁹ Siehe Tamara Janes' offizielle Webseite, online unter: <https://tamarajanes.ch/> [15.07.2024].

wie gewaltvollen) Auswirkungen das Bildrecht für aktuelle Jugendliche und Lernende hat.

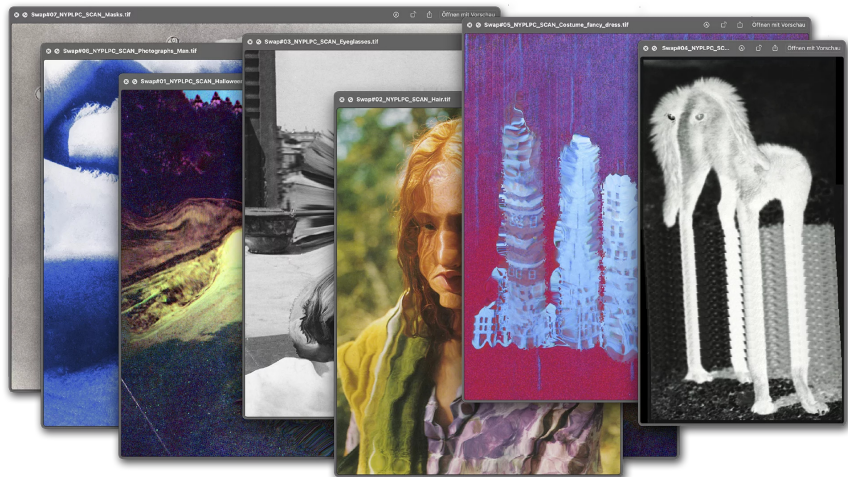


Abb. 2: Tamara Janes, *Copyright Swap*, Übersicht (Quelle: <https://tamarajanes.ch/>).

Analoges Doomscrolling

Copyright Swap besteht aus sieben digital bearbeiteten Bildern, welche auf Kopien der Bilder aus der New York Public Library Picture Collection basieren. Janes hat die Scans der Originalbilder dabei unter paralleler Beratung einer Anwältin für Bildrecht so stark manipuliert, bis das Urheber*innenrecht auf sie selbst übergang. Janes spielt in der Arbeit mit dem „tipping point“, dem Kipppunkt also, in dem das Original so weit unkenntbar wird, dass das Copyright nicht mehr greift (Janes 2024). Dieses ‚Spiel‘ ist äußerst facettenreich – in einer Welt, in der Kopie und Manipulation einfach möglich sind, interessiert sich die Künstlerin dafür, ab wann diese Eingriffe tatsächlich zu ihrer eigenen, juristisch legitimierten, Kunst werden. Hatte die Künstlerin in früheren Arbeiten vorwiegend ihre selbst professionell hergestellten Fotografien zu *poor images* transformiert, arbeitet sie nun mit Fremdmaterial.

Die New York Public Library Picture Collection (NYPLPC) ist ein bedeutendes Bildarchiv, das seit 1915 mitunter Ausschnitte aus

Magazinen, Büchern und Werbungen umfasst (Hindahl 2023). Die Sammlung besteht aktuell aus ungefähr 1,5 Millionen Bildern, welche physisch ausgeschnitten, verschlagwortet und kategorisiert wurden. Die NYPLPC stellt bis heute eine wichtige Ressource für Kunstschaffende, Filmemacher*innen, Designer*innen, Forscher*innen und weiteren dar, und prägte als öffentlich zugängliche Bildersammlung, vor allem in Zeiten vor der breiten Zugänglichkeit und Verfügbarkeit des World Wide Web, die Kultur in den USA. Einerseits dokumentierte das Archiv Kultur in Bildern, andererseits diente es als Inspirationsquelle und prägte Kultur (wie Film, Mode, Kunst, Fotografie) so fortlaufend mit. Unter unzähligen Kategorien finden sich etwa Bilder von Werbung, die in Jahrzehnte und in weitere Subkategorien eingeteilt werden. Bis heute können Bibliotheksbesucher*innen bis zu 60 Bilder physisch als Leihstücke mit nach Hause nehmen, wobei mittlerweile 45.000 Stück der NYPLPC als Digitalisate online zugänglich sind.¹⁰

Nicht nur die Funktionslogik, sondern auch visuelle Hierarchien der NYPLPC, die durch Kategorisierung und Sortierung entstehen, werden beispielsweise in der Arbeit *The Color of a Flea's Eye* der US-Künstlerin Taryn Simon besonders gut sichtbar. Von 2012 bis 2021 arrangierte und dokumentierte Simon physische Inhalte einzelner Themenordner in großformatigen Fotografien, wodurch unerwartete Bedeutungen und die in der Sammlung eingeschriebenen Machtstrukturen, etwa in Bezug auf *race* und *gender*, sichtbar wurden. Die gezeigten Ordnerinhalte wirken dabei wie unmittelbar vor der Durchsicht auf einem Tisch ‚ausgeschüttet‘, was einerseits auf den Prozess der Bildrecherche in der Kollektion und andererseits auf die klare Limitation und Subjektivität der einzelnen Kategorien mitsamt ihren Ein- und Ausschlüssen verweist. Simons Arbeit ist eine Hommage an Romana Javitz, die als Superintendentin seit 1929 die Sammlung prägte und formte, indem sie ganz bestimmte, auch oft übersehene Themen integrierte.¹¹

¹⁰ Vgl. The New York Public Library Digital Collection, „Wallach Division Picture Collection“, online unter: <https://digitalcollections.nypl.org/collections/wallach-division-picture-collection#/?tab=navigation> [14.07.2024].

¹¹ „An homage to Romana Javitz as well as the Collection she helmed until 1968, *The Color of a Flea's Eye* – titled after a patron request from 1930 – examines the forces that compel us to revise what images we value.“ (New York Public Library, „Taryn Simon // *The Color of a Flea's Eye: The Picture Collection*“, online unter: <https://www.nypl.org/events/exhibitions/tarynsimon> [14.07.2024]).



Taryn Simon
Folder: Handshaking

1 of 9 Slides

Abb. 3: Taryn Simon, *Folder: Handshaking*, Archival inkjet print, 2021.
47 1/4 x 62 1/4 inches.
(Quelle: Screenshot Helena Schmidt,
<https://www.nypl.org/events/exhibitions/tarynsimon> [11.07.2024]).

Tamara Janes stieß 2013 während eines Austauschsemesters in New York bei Penelope Umbrico im Rahmen eines Projekts auf die NYPLPC und kehrte 2018 während einer Residency in die Stadt zurück, um insgesamt ein halbes Jahr im Archiv zu verbringen. Janes durchforstete vormittags die Ordner und scannte ihre Auswahl nachmittags im Studio ein. Vor allem der Zeitaspekt ist hier von Bedeutung – denn die Durchsicht eines solch enormen analogen Archivs benötigt völlig andere Ressourcen als die digitale Bildrecherche. Die Zeit, die im Archiv verbracht wurde, ist daher zentraler Teil des künstlerischen Projekts. Janes wählte dazu spontan Stichworte von Ordnern, die sie interessierten, und wählte nach möglichst schneller Durchsicht Bilder aus, die ihr „ins Auge stachen“ (Janes 2024). Dieses analoge „doomscrolling“ resultierte täglich in einer Bildauswahl, die von formalästhetischen Aspekten oder inhaltlichem Interesse geleitet wurde. Dieser Auswahlprozess, bei dem ungefähr 10.000 Bilder angesehen und 1.500 Scans gemacht wurden, bildet den Beginn einer jahrelangen künstlerischen Auseinandersetzung mit den Bildern der NYPLPC, die folglich inhaltlich recherchiert, beschriftet und wiederum im digitalen Archiv der Künstlerin abgelegt wurden.

There are already so many Images

Die Scans, die zirka ein Promille der gesamten Kollektion darstellen, bilden die Grundlage mehrerer Arbeiten von Janes¹² – so auch der eingangs beschriebenen Werkgruppe *Copyright Swap*. Janes' Interesse am Verändern, Verpixeln und Unkenntlich-Machen bestehender Bilder ist in ihrem Hintergrund als Fotografin und Grafikerin begründet. Sie beschreibt im Gespräch eine Sinnkrise in ihrer jahrelangen künstlerisch-fotografischen Arbeit: „Why should I make pictures? There are so many!“ (Janes 2024) In der Arbeit *Copyright Swap* geht es eben um die Aneignung fremder Bilder. Das Bildrecht ist in der Kunst und Fotografie omnipräsent – die Künstlerin wollte es für diese Werkserie hinterfragen, untergraben und gleichzeitig als Ausgangspunkt nutzen. Zu Beginn stehen dabei die digitalen Scans – alle Originale zeigen Menschen oder Tiere. Die Bildauswahl in der NYPL beschreibt die Künstlerin als intuitiv und inhaltlich nicht zusammenhängend: Sie wählte Bilder, die sie gerne besitzen möchte – einige haben Bezug zur Kunstgeschichte, wie etwa ein Portrait von Peggy Guggenheim in Venedig (vgl. Vreeland 2022) oder Arbeiten der Fotografen Joel Meyrowitz und Man Ray.¹³ In der Bearbeitung ging sie zunächst systematisch vor und versuchte, das Bild mittels eines Rasters Stück für Stück zu dekonstruieren, was aber nicht gelang, beziehungsweise der Künstlerin zu „random“ (Janes 2024) war. Janes beschreibt, dass sie, damit der Swap gelingen konnte, zuerst genau die Aspekte, aufgrund derer sie das Bild ursprünglich gewählt hatte, entfernen musste. Was springt zuerst ins Auge? Was macht ein Bild markant? Das Punktum musste weg (vgl. Janes 2024). Ausschnitt und Farbe waren dabei sekundär. Dabei stellte sich die Künstlerin, die alle Scans mit Photoshop bearbeitete, einzig die Regel, nichts hinzufügen zu dürfen. Die Bilder wurden verändert, verschoben, verwischt und dekonstruiert.

¹² The New York Public Library Picture Collection: Purple Edition 2022; Super Zoom Publikation 2022; Super Zoom Edition 2021; Story Edition 2021; Super Zoom Re-Edition 2021.

¹³ Vgl. Janes, Tamara (2023), „NYPL Picture Collection Copyright Swap“, online unter: https://tamarajanes.ch/nyp_picturecollection_copyright-swap [14.07.2024].



Abb. 4: Tamara Janes,
Swap#03_NYPL_PictureCollection_FOLDER_Eyeglasses.tif, 2023.
Für dieses Bild wurde ein ikonisches Portrait der Sammlerin Peggy Guggenheim vor dem Canale Grande in Venedig bearbeitet – dazu mussten Tamara Janes zufolge zunächst die typische Brille und die Hunde weg.

Alle Bilder der Serie sind in der typischen Ästhetik eines geöffneten Fensters auf einem Computerbildschirm gestaltet und tragen ihren Titel in Form eines Dateinamens in der linken oberen Bildecke. Diese Titel stehen im Header der Tabs, beginnen immer mit *Swap#NR*, enden mit *FOLDER_[Kategoriename]* und sind links begleitet von einem ‚Schließen‘- und einem ‚Vollbildmodus‘-Button. Vor dem eigentlichen Bild befindet sich nochmals Text in einem kleineren, ebenfalls grau hinterlegten Tab mit dem Titel *Attorney_Memo.rtf*. Dieses Memo ist die Zusammenfassung der Bildrechtsanwältin, die den Bildbearbeitungsprozess von Tamara Janes begleitet hat. Die Künstlerin schickte Janes die Scans nach jedem Bearbeitungsschritt, woraufhin diese eine Analyse zum Copyright erstellte. Sobald das Bild, laut der Anwältin, ausreichend transformiert war, schrieb diese jeweils eine Kurzzusammenfassung, welche nun Teil der finalen Bilder ist. Sowohl die Einbindung der Texte, Titel,

als auch die Rahmung in Bildschirmfenstern verweisen auf den Arbeitsprozess und die digitale, kollaborative Gewordenheit der fertigen Bilder. Die Art der Bearbeitung liegt dabei vollkommen künstlerischen Entscheidungen zugrunde, der Kommentar hingegen zeigt die juristische Perspektive des schweizerischen Bildrechts. Die Dauer, die die Anwältin benötigte, bis sie mit dem Bearbeitungsgrad einverstanden war, variierte hierbei sehr stark abhängig von der Art der Bearbeitung, vom Motiv und von der ursprünglichen Autor*innenschaft.

Zusammengefasst mussten die Bilder also schließlich so weit verändert werden, bis das Copyright als aufgehoben galt. Das bedeutet, wie beschrieben, als erstes die bildkonstituierenden Elemente unkenntlich zu machen. Tamara Janes' Eingriffe in die Bilder sind dabei teilweise enorm und ikonographisch gewaltvoll – Gesichter werden verzerrt, Personen verwischt, Bildteile wiederholt und zum Verschwinden gebracht.

Manipulationen und Mean Images

Angesprochen auf die Rigorosität dieser digitalen Manipulation, und gefragt nach damit möglicherweise verbundenen (ethischen) Grenzen, beschreibt die Künstlerin ihre Vorgehensweise als „Folter für das Bild“ (Janes 2024). Janes' Bearbeitungen in der Gruppe *Copyright Swap* ähneln dabei eher frühen KI-Bildern, welche mittels maschinellen Lernens und visueller Trainingsdatenbanken generiert werden, als den *poor images* ihrer oben beschriebenen früheren Arbeiten. Künstlich errechnete Bilder der ersten Generation sind durch Unschärfen, Wiederholungen von Bildteilen und Mini-Glitches in den Bilddetails erkennbar und wurden häufig als ‚unheimlich‘ beschrieben (Benzer 2019). Die Künstlerin Hito Steyerl bezeichnet solche KI-generierte Bilder als „mean images“¹⁴ (Steyerl 2023). Im Unterschied zu Janes' *blurry poor images*, deren schlechte Qualität einem Verlust zu verdanken ist, wurden *mean images* mithilfe von multiplen Bildern errechnet: „The machine-learning Janus problem touches on a crucial issue – the relation between the individual and the multitude. How to portray the crowd as one?“ (Steyerl 2023, 85)

¹⁴ Steyerl erklärt, dass maschinelle Lernnetzwerke wie Stable Diffusion „mean images“ produzieren, wobei „mean“ mehrere Bedeutungen hat. Einerseits bezieht es sich auf den *Durchschnitt* von aggregierten bestehenden Bildern, der nicht die Realität widerspiegelt, sondern einen unerreichbaren visuellen Standard setzt. Andererseits sind diese Bilder *gemein* im Sinne von abschließend, da sie auf umstrittenen Kategorien basieren und somit idealisierte, aber unerreichbare Vorstellungen schaffen (vgl. e-flux Criticism, „Progression from the mean“, online unter: <https://www.e-flux.com/criticism/557721/progression-from-the-mean> [22.07.2024]).

Der *Blur* in KI-generierten Bildern stammt aus einer nicht mehr rückverfolgbaren Menge an visuellen Trainingsdaten – dabei ist es für das Endergebnis konstituierend, welche Bilder die Trainingsdatenbank beinhaltet und welche ausgeschlossen wurden. Im Falle des *Copyright Swap* von Janes spielt die KI keine Rolle in der Bildtransformation – Janes bearbeitet Scans ursprünglich analoger Bilder ja ‚händisch‘ mittels Bearbeitungssoftware. Allerdings ist auch die NYPLPC stark von Ein- und Ausschlüssen bestimmt – abgesehen von der subjektiven Auswahl der Künstlerin haben wir es nicht mit einer kuratierten Sammlung, sondern mit einem von Bibliotheksmitarbeiter*innen zusammengestellten Archiv zu tun. Diese wählen Bilder aus, schneiden sie aus und labeln sie. Dieses Labeling ist, genau wie das Labeling von Bildern in KI-Trainingsdatensets, keinesfalls objektiv (vgl. Chun 2021; Crawford und Paglen 2019; Apprich/Chun/Cramer/Steyerl 2018). So gibt es höchst problematische Ordner-Kategorien, wie „Erotik“, „Homosexualität“, „Krankheiten“ oder „Menschen mit Behinderung“, welche diskriminierenden Zuschreibungen zugrunde liegen, die in einer Zeitspanne von über 100 Jahren gemacht wurden. Warum landet ein Bild in der Kategorie „Homosexualität“ und nicht etwa unter „Fashion“ (vgl. Janes 2024)?

Um auf den *Copyright Swap* zurückzukommen, schließt meine Analyse mit einer Beschreibung der finalen Werkserie und der Art ihrer Ausstellung. Nach der Manipulation der Künstlerin bleibt von der ursprünglichen Kategorisierung nur noch der Ordner-Titel im Bildnamen. Der Zusammenhang des neuen, abstrahierten und transformierten Motivs mit der Kategorie wird dadurch offen und kann von der Betrachterin selbst hergestellt werden. Die Künstlerin möchte den Arbeitsprozess vermitteln, der hinter den Bildern steckt. Dazu stellt sie die Bilder im Museumsraum hintereinander gestaffelt aus – ähnlich der Logik von geöffneten Bildschirmfenstern, etwa als installative Hängung von Drucken auf Textilbahnen an den Swiss Design Awards 2023 (siehe Abb. 5). In der analogen Ausstellung gibt es, bis auf Titel und Memo, keinen Verweis mehr auf das Originalbild. Auf der Website verlinkt Janes jedoch zu Internetseiten, auf denen diese zu finden sind. Wenn man mit dem Archiv arbeitet, so die Künstlerin, muss die Quelle transparent sein (vgl. Janes 2024). Demzufolge stellt

es für sie auch kein Problem dar, wenn ihre eigenen Bilder weiterverarbeitet werden, beziehungsweise zu neuen oder besseren Arbeiten führen, solange das Ausgangsmaterial ausgewiesen wird (vgl. Janes 2024).



Abb. 5: Tamara Janes, *Copyright Swap*, 2023. Ausstellungsansicht Swiss Design Awards 2023.

Erzählungen aus radikalen Gleichzeitigkeiten digitaler Kulturen

Der Untertitel dieser e-Journal-Ausgabe – *Erzählungen aus radikalen Gleichzeitigkeiten digitaler Kulturen* – verweist auch auf die parallele Existenz des Bildes durch (digitale) Kopie. Digitale Plattformlogiken führen zwingend zu Multiplikationen von Bildern, wobei der Begriff des ‚Originals‘ in diesem Kontext immer wieder neu verhandelt werden muss. Im Film *Everything but the World* des DIS-Kollektivs, welcher der Ausgabe dieses Hefts als Grundlage beziehungsweise Ausgangspunkt dient, wird Kultur „über verschiedene digitale Screens, wechselnde Formen und Formate“ (ko-)produziert (Hahn/Schütze 2024). *Everything but the World* zeigt in 37 Minuten verschiedene Erzählungen von Evolution, Utopie, Fossilwerdung beziehungsweise von

zerstörerischen und gewaltvollen Geschichten der Menschheit (vgl. Höller 2022; Gregori 2022). Zwar in hoher Auflösung, und von den Künstler*innen selbst produziert, lässt der Film an unterschiedlichen Stellen an das Copyright-Thema anknüpfen. So legt *Everything but the World* seine Bildgewordenheit und die damit verbundenen Produktionsdetails immer wieder offen. Etwa, wenn sich mitten in einer Wüstenlandschaft Türen ins Filmstudio öffnen oder wenn eine Person im blauen Morphsuit langsam aus der Transparenz des Hintergrunds erscheint, was die Chroma-Key-Technologie des Films sichtbar macht und mit erzählt (vgl. Hahn/Schütze 2024). DIS lässt es also nicht als gegeben stehen, welche Bilder gezeigt und welche Geschichten erzählt werden. Stattdessen kommentiert der Film seine Bilder auf unterschiedlichster Metaebene immer wieder selbst und legt sie in ihrer technologischen Gewordenheit Schicht für Schicht offen. Das dem Film zugrundeliegende Material besteht aus Bildern und Erzählungen, die sich als Kommunikationsstücke gegenseitig überlagern. In *Everything but the World* gibt es unterschiedlichste Anfänge, von denen die meisten kein Ende finden, sondern in einer neuen Narration aufgehen, abrupt enden oder überschrieben werden. Diese Remix-Ästhetik erinnert trotz seiner High-End-Produktion in der Logik und Ästhetik an einen Glitch. Auch wenn ein verpixeltes Bild im Film tatsächlich nur einmal sehr explizit auftaucht (min. 23:55 – 24:20),¹⁵ ist das Video als Gesamtes durch seine stellenweise extreme Schnelligkeit, seine plötzlichen Schnitte, multiplen Referentialitäten¹⁶ und Kondensate von Bildern insgesamt und im Gesamteindruck *glitchig*. Dies lädt dazu ein, die fragmentierte Natur der digitalen Kultur zu reflektieren und bietet gleichzeitig in der kunstpädagogischen Vermittlung ein spannendes Beispiel dafür, wie komplexe narrative Strukturen und visuelle Effekte genutzt werden können, um neue Erkenntnisse über die zeitgenössische Medienlandschaft zu gewinnen.

¹⁵ In Form eines iPhone-Bildschirms im Vertikalformat in einer Hand, in der eine fliegende Kuh in einem Tornado und verschiedene Glitches vorkommen (siehe Abb. 1).

¹⁶ Wie etwa in einer Szene im Schloss Caetano in Italien, das einst Papst Alexander VI. gehörte. In dieser Szene erzählt eine Reiseleiterin eine Geschichte, die auf den Schriften von Silvia Federici über basiert (vgl. Hindahl 2023).

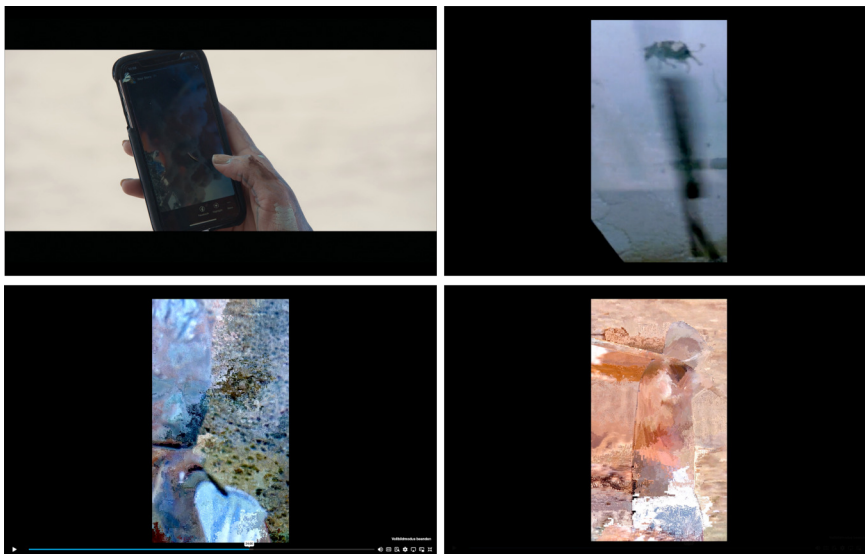


Abb. 6: DIS Collective, *Everything but the World*, 2021. Film stills "Glitch". (Quelle: Screenshots Helena Schmidt [11.07.2024].)

Bloß nicht diese Welt!

Mit „Bloß nicht diese Welt!“ übertitelt Christian Höller eine Filmbesprechung von *Everything but the World* im Zuge einer Vorführung in der Wiener Secession. Diese etwas abgeänderte Übersetzung betont den Versuch des DIS-Kollektivs, alternative Erzählungen ineinander zu verflechten, wobei trotzdem nie alles erzählt werden kann. Der Satz trifft nicht nur auf das DIS-Kunstwerk zu, sondern auf zahlreiche Bildersammlungen, online, wie offline in der NYLPC, welche von unterschiedlichsten Machtstrukturen bestimmt sind und Diskriminierungen, Toxizitäten und Gewaltformen archivieren und weiter prägen (vgl. Sollfrank 2018; Crawford und Paglen 2019; Noble 2018).

Was können wir nun abschließend vom *Copyright Swap* für die Vermittlung und Didaktik der Kunst und einem damit verbundenen *Un/Recht der Bilder* lernen? Wir leben in einer Welt, in der das Bildrecht zwar einerseits strikt und regional unterschiedlich reglementiert ist, andererseits online aber ohnehin alles gestohlen wird.¹⁷ Denn diejenigen, die sich gegen Urheber*innenrechtsverletzungen im Internet wehren, bzw. diese auch ohne Konsequenz begehen können, sind aufgrund komplexer juristischer Sachverhalte und hoher Kosten häufig große Konzerne.¹⁸

¹⁷ „Everything is stolen anyway“, kommentierte McKenzie Wark nicht ganz in diesem Wortlaut im Rahmen des Panels „The Dark Sides of Digital Humanism“ (Wendy Hui Kyong Chun, Claus Pias and McKenzie Wark – im Gespräch mit Clemens Apprich) im Angewandte Interdisciplinary Lab am 24.04.2024. Online unter: <https://ail.angewandte.at/explorate/the-dark-sides-of-digital-humanism> [15.07.2024] Danke Sophie Lingg für diesen Hinweis.

¹⁸ Etwa Künstler*innen, die sich rechtlich dagegen wehren, dass ihre Bilder als KI-Trainingsdaten verwendet werden und somit ihr Stil kopiert werden kann (vgl. Forgo/Grzinic/Kos 2023). Das sagt auch Steyerl im zuvor eingeführten Text „Mean Images“: „Private property rights, within digital capitalism and beyond, are relevant only when it comes to rich proprietors. Anyone else can be routinely stolen from.“ (Steyerl 2023, 94)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Frage nach Bildrecht in der Kunstvermittlung und Kunstdidaktik weit über das bloße Besitzen und Nutzen von Bildern hinausgehen muss. Vielmehr müssen wir im Unterricht diskutieren und analysieren, welche Bilder online verfügbar sind und warum. Welche Stile werden (etwa auf TikTok oder Instagram) kopiert und weiterverwendet? Welche Motive und welche Musik liegen im Trend und wieso? Wer bestimmt, welche Bilder Teil der digitalen Welt werden, und wer bildet und erzählt diese Welten? Was ist alles schon da? Was ist das „Everything“? Künstliche Intelligenz fungiert hierbei als Linse, die online vorhandenes Material nutzt, um die Welt digital zu reproduzieren. Dabei entsteht nichts Neues, aber Ungerechtigkeiten werden reproduziert und verfestigt. Die Professorin Safiya Umoja Noble, die im Bereich *race*, Gender und Technologie forscht, beschreibt die tiefe Einbettung von Diskriminierungen in Code, Technologie und maschinellem Lernen folgendermaßen:

„We have to ask what is lost, who is harmed, and what should be forgotten with the embrace of artificial intelligence in decision-making. It is of no collective social benefit to organize information resources on the web through processes that solidify inequality and marginalization – on that point I am hopeful many people will agree.“ (Noble 2018, 14)

Es gibt online kein „Everything“, es gibt immer nur ein „Everything but ...“ – und genau diese Lücke, dieses *but*, welches von hyperkapitalistischen, kolonialen, diskriminierenden und manipulativen Plattformlogiken und Algorithmen bestimmt wird, gilt es in den Fokus zu nehmen. Die Theoretikerin und Professorin Elke Krasny versteht das „Everything“ in einem Beitrag zu „Alles ist schon da: Performing Urban Curating Now“ als „the so-called given“:

„Everything that is already here on our deeply wounded planet is marked by the aftermath of colonial, imperial, capitalist, and patriarchal violence which renders us as living with the afterlife of this violence.“ (Krasny 2023)

Es ist Aufgabe der Kunstvermittlung, Schüler*innen auf diese Lücken, diese Gewaltformen, diese Ungerechtigkeiten, insbesondere im Hinblick auf den problematischen Umgang mit digitalen Medien und Bildern, zu sensibilisieren. Die Maxime „Alles, was du nicht selbst gemacht hast, gehört nicht dir“, unterstreicht die Notwendigkeit, in punkto Urheber*innenrecht Regeln und das System zu kennen, um Fehler zu vermeiden. In Bezug auf

das in diesem Artikel besprochene Filmmaterial und die spezifischen Bildwelten, die durch DIS und Tamara Janes geschaffen wurden, wird nochmals deutlich, wie viele hochgradig subjektive und zufällige Konstruktionen der Realität es (online) gibt.

Referenzen:

Apprich, Clemens/Chun, Wendy Hui Kyong/Cramer, Florian/Steyerl, Hito (Hg.) (2018): *Pattern Discrimination*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Bauer, Eva-Maria (2020): *Die Aneignung von Bildern: Eine urheberrechtliche Betrachtung von der Appropriation Art bis hin zu Memes*. Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft.

Benzer, Christa (2019): *Es wird Zeit, unseren Maschinen näherzukommen*. Interview mit Paul Feigelfeld und Marlies Wirth, den KuratorInnen der Ausstellung *Uncanny Values – Künstliche Intelligenz & Du* im Rahmen der Vienna Biennale 2019. In: *springerin*, 3/ 2019. <https://www.springerin.at/2019/3/es-wird-zeit-unsere-maschinen-nahezukommen/> [22.07.2024].

Chun, Wendy Hui Kyong (2021): *Discriminating Data: Correlation, Neighborhoods, and the New Politics of Recognition*. Cambridge, The MIT Press.

Crawford, Kate/Paglen, Trevor (2019): *Excavating AI: The Politics of Training Sets for Machine Learning*, 19. September. <https://excavating.ai> [22.07.2024].

El-Auwad, Maya (2022): *Urheberrecht vs. Copyright – Unterschiede und Gemeinsamkeiten*. In: *iRights Info*, 1. April. <https://irights.info/artikel/urheberrecht-vs-copyright-unterschiede-und-gemeinsamkeiten/31383> [22.7.2024].

Fischer, Veronika/Petri, Grischka (2021): *Bildrechte in der kunsthistorischen Praxis – ein Leitfaden*. Bonn, Verband Deutscher Kunsthistoriker e.V. https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7225/2/Fischer_Bildrechte_in_der_kunsthistorischen_Praxis_PDFA_2021.pdf [05.08.2024].

Fischer, Veronika/Petri, Grischka (2022): *Bildrechte in der kunsthistorischen Praxis: Ein Leitfaden*. Berlin, Hatje Cantz.

Forgo, Nikolaus/Grzinic, Marina/Kos, Michael (2023): *Künstliche Intelligenz trifft Kunst*. In: *Dimensionen*, 9. Februar. Wien, Radio Ö1. <https://oe1.orf.at/programm/20230209/708744/Kuenstliche-Intelligenz-trifft-Kunst> [22.07.2024].

Gregori, Daniela (2022): Aus der Zukunft in die Urzeit. Das New Yorker Kollektiv DIS in der Wiener Secession. In: ray Film-magazin, 03/ 2022. <https://ray-magazin.at/aus-der-zukunft-in-die-urzeit/> [22.07.2024].

Gruber, Andreas/Poppeikoff, Felix/Ebenberger, Stefan (2022): Urheberrecht. 24 Fragen und Antworten. 3. Auflage. Wien, Internet Service Providers Austria (ISPA).

Hahn, Annemarie/Schütze, Konstanze (2024): Everything but ... Kunstpädagogik in the Age of the Screen, In: XXX, XXX. S. XXX.

Hindahl, Philipp (2023): DIS: „It Is a Tale, like Everything Else“. In: V/A – Various Artists, 25. April. <https://various-artists.com/dis/> [22.07.2024].

Höllner, Christian (2022): Bloß nicht diese Welt! Wie DIS in ihrem Film Everything But The World die Geschichte des Sapiens vermessen. In: springerin, 2/ 2022. <https://www.springerin.at/2022/2/blo-nicht-diese-welt/> [22.07.2024].

Krasny, Elke (2023): How to imagine urban curating with Care? Alles ist schon da. In: Performing Urban Curating Now. Gathering, 09.-11. Mai 2023. PARKS, Hamburg. <https://www.urbancurating.org/questions/how-to-imagine-urban-curating-with-care> [22.07.2024].

Noble, Safiya Umoja (2018): Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism. New York, New York University Press.

Reuß, Charlotte (2023): Better Safe than Sorry. Optimierung von universitärer Bildnutzung. In: Zeitschrift für Hochschulentwicklung 18/ 2023, S. 301–314.

Rollig, Stella/Sturm, Eva (Hg.) (2002): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Wien, Turia + Kant.

Russell, Legacy (2020): Glitch Feminism: A Manifesto. New York, Verso Books.

Schmidt, Helena (2021): Vom poor image zu den poor images: Didaktik der Digitalität in der Kunstvermittlung. Dissertation. Wien, Akademie der bildenden Künste.

Schütze, Konstanze (2021): Bodies of Images: Art Education After the Internet. In: Tavin, Kevin/Kolb, Gila/Tervo, Juuso (Hg.), Post-Digital, Post-Internet Art and Education: The Future Is All-Over. Cham, Springer International Publishing, S. 81–97.

Sollfrank, Cornelia (2018): Die schönen Kriegerinnen: technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert. Wien, Transversal Texts.

Steyerl, Hito (2009): In Defense of the Poor Image. In: e-flux Journal 10/ 2009. <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [22.07.2024].

Steyerl, Hito (2023): Mean Images. In: New Left Review, 140/ 141/ 2023, S. 82–97. <https://newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images> [09.08.2024].

Vreeland, Lisa Immordino (2022): Art, Sex, and Sogs: Lisa Immordino Vreeland on Peggy Guggenheim's Venice. In: A Rabbit's Foot, 1. September. <https://www.a-rabbitsfoot.com/editorial/culture/art-sex-and-dogs-peggy-guggenheims-venice/> [14.07.2024].

CV

Helena Schmidt Helena Schmidt ist Postdoc am Institut für das künstlerische Lehramt der Akademie der bildenden Künste Wien. Ihre von Elke Krasny betreute Dissertation Vom poor image zu den poor images. Didaktik der Digitalität in der Kunstvermittlung wurde mit dem »Award of Excellence« Staatspreis für die besten Dissertationen 2023 des österreichischen Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Forschung sowie mit dem Würdigungspreis für wissenschaftliche Arbeiten der Akademie der bildenden Künste Wien 2022/ 23 ausgezeichnet. Das Buch erscheint unter dem Titel «Poor images» – arme Bilder?^{a)} Digitale Visualitäten in der Kunstdidaktik 2024 bei transcript. [helenaschmidt.com](http://www.helenaschmidt.com)^{b)}

Links

^{a)}<https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-7223-7/poor-images-arme-bilder/?c=311000190>

^{b)}<http://www.helenaschmidt.com>